نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۰۵-۱۲۵
مقالهٔ پژوهشی

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.83276.1456

تفاوت حبسیه‌های کلاسیک و معاصر در بازنمایی جماعت‌های تصوّری
با تکیه بر شعر مسعود سعد و فرخی یزدی

تاریخ دریافت: ۱۴ تیر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

مهیلا رضایی فومنی[۱]
حسام ضیایی[۲]، مهرعلی یزدان‌پناه[۳]

چکیده

اگرچه مفهوم حبسیه یا زندان سروده‌ها، می‌تواند به‌عنوان یک ژانر ادبی در طبقه‌بندی موضوعی و سبکی ا شعار شاعران، راهگ شا با شد، اما م سألهٔ وحدت ژانر، تجلی جامعه شناختی و گفتمانی حب سیه‌ها را پنهان می‌کند. ازاین‌رو، به‌جای سبک‌شناسی، که به دنبال ترسیم فضاهای یکپارچه از سیطرهٔ یک اندیشه است، با تحلیل گفتمان دقیق‌تر می‌توان گسست‌های تاریخی یک ژانر را نشان داد. این مقاله با رویکرد تبارشناختی و با تأکید بر نظریهٔ «امر خیالی» لکان و «جماعت‌های تصوری» آندرسن نشان می‌دهد که حبسیه‌های معاصر از همان جماعت تصوری و امر خیالی پیروی نمی‌کنند که در حبسیه‌های کلاسیک حاکم بوده ا ست. خیال م‌شترکی که م‌سعود سعد به آن ارجاع می‌دهد، م‌شیت‌مدار، قد سی و عمودی است؛ درحالی‌که تخیّل جمعی فرخی یزدی، افقی و در سطح زمین است؛ به همین دلیل مسعود سعد برای رهایی، به ســتارگان و تصــمیم محتوم تقدیر نگاه می‌کند و فرخی به زمین و آگاهی و قیام مردم. به همین دلیل مفاهیم و استعارات مسعود سعد، معطوف به حفظ وضع موجود است و استعارات و مفاهیم فرخی یزدی معطوف به انقلاب.

کلیدواژه‌ها: حبسیه، مسعود سعد، فرخی یزدی، گفتمان، رتوریک، جماعت‌های تصوری.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر. E-mail: Mohila2000@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر (نویسندهٔ مسئول). E-mail: Ziaee.hesam@gmail.com
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر. E-mail: Dryazdanpanah1379@yahoo.com

۱- مقدمه

مفهوم «حبسیه» به‌مثابهٔ یک «گونه» یا ژانر، اگرچه برای درک بهتر ادبیات، می‌تواند بسیار راهگشا باشد؛ اما یک مسألهٔ بزرگ را نادیده می‌گیرد که حبسیه‌ها چه رابطه‌ای با گفتمان‌ها دارند. مسألهٔ «وحدتِ ژانر»، تجلّی جامعه‌شناختی ادبیات را یکدست نشان می‌دهد؛ درحالی‌که ارتباطی که بین رویدادهای اجتماعی و متون زیبایی‌شناختی وجود دارد، مفهوم زندان را تبدیل به عنصر چندوجهی می‌کند. رابطهٔ متون ادبی با ساختار قدرت و سیاست، بی‌تردید ژانر حبسیه را دگرگون می‌کند؛ بنابراین اگرچه حبسیه‌های مسعود سعد و خاقانی، فرخی یزدی، بهار، شاملو و اخوان از نظر «وحدت ژانر» در یک مقوله قرار دارند؛ اما نوع بازنمایی زندان در شعر حبسیه‌سرایان پیشامدرن و مدرن یکی نیست. حبسیه‌های پیشامدرن ژانر حبسیه را در شکواییه و اعتراض فردی خلاصه می‌کنند. مفهوم زندان را با آموزه‌های دینی تفسیر می‌نمایند و بیشتر از تقدیری می‌گویند که در آن گرفتارند؛ بنابراین با خودجرم پنداری، از بی‌گناهی، تنهایی، دشمنان، مرگ، پناه بردن به خداوند، صبر، توصیف طبیعت، پوزش‌خواهی، اعتذار، مدح و هجو... می‌گویند؛ اما در حبسیه‌های معاصر ما با گفتمان دیگری مواجه هستیم. انسانی که سیاسی است و بدن خود را سیاسی می‌فهمد؛ بنابراین از مفاهیمی سخن می‌گوید که گفتمان‌های معاصر با آن درگیرند؛ مفاهیمی چون مبارزه، پیروزی، وطن، آزادی، ملت، بازجویی، قانون، روزنامه، چاپ، ایدئولوژی، ایمان به آموزه‌های حزبی، سیاسی، مرگ به‌مثابهٔ شهادت، سوژه‌های سیاسی عصر، انکار قدرت، کنترل قدرت و....

در ادبیات کلاسیک ایران، حبسیه‌های مسعود سعد از نظر عمق، پیچیدگی، گفتمان‌آفرینی و آفرینش تصویرهای بلاغی - اجتماعی با حبسیه‌های هیچ‌یک از شاعران کلاسیک قابل‌مقایسه نیست. از این نظر حبسیه‌های او (۵۱۸-۴۳۸) نمونهٔ عالی حبسیه‌های کلاسیک است. در میان حبسیه‌های معاصر، شعر فرخی یزدی (۱۳۱۸-۱۲۶۸ ش) ازاین‌جهت اهمیت شایانی دارد که اولاً در حبسیه‌های او «چرخش گفتمانی: به‌وضوح آشکار است؛ ثانیاً فرخی یزدی شاعری بوده است که حبسیه‌های او با تجربه‌های زندان و حتی مرگ او رابطهٔ عمیق و چندسوی دارد؛ بنابراین این مقاله برای نشان دادن تأثیری امر خیالی و بازنمایی دو نوع جماعت تصوری در ساختن جهان معناشناختی و اجتماعی حبسیه‌های پیشامدرن و مدرن، حبسیه‌های فرخی یزدی را در تقابل با حبسیه‌های مسعود سعد قرار داده است.

۱ ـ ۱ ـ پیشینهٔ تحقیق

اگر بخواهیم برای حبسیه‌سرایی کلاسیک و معاصر پیشینه‌ای ذکر کنیم، غیر از کتاب «حبسیه‌سرایی در ادب فارسی از

آغاز شعر فارسی» ظفری که جلد نخست آن در سال ۱۳۶۴ منتشر شد، باید فهرست بلند بالایی از مقالات را آورد که دربارهٔ حبسیه‌های مسعود سعد، خاقانی، بهار، فرخی‌یزدی، اخوان و شاملو به‌صورت تحلیلی ـ توصیفی یا تطبیقی نوشته شده است. این مقالات بی‌تردید برای فهم گفتمانی حبسیه‌ها، بسیار راهگشا هستند. ازآنجاکه رویکرد این مقاله تبارشناختی و تحلیل گفتمان است با این رویکرد دو مقاله منتشر شده است: ابتدا مقالهٔ «گفتمان انتقادی زندان در دو زیست‌جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حبسیه‌های مسعود سعد، فرخی یزدی و بهار از رفیعی مقدم و مشتاق مهر که به چرخش‌های گفتمانی زندان توجه کرده‌اند و با توجه به زیست‌جهان و سیاست‌های جهان معاصر از دو گفتمان متفاوت حبسیه یاد کرده‌اند و سپس مقالهٔ «ظهور سوژهٔ سیاسی و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو» از مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی و مهرعلی یزدان‌پناه (۱۴۰۰) که به شکل‌گیری سوژه سیاسی پرداخته اند و اینکه چگونه این سوژگی در حبسیه‌های کلاسیک غایب بوده و در حبسیه‌های معاصر آشکار شده است.

۱ ـ ۲ ـ رویکرد و روش تحقیق

عنوان حبسیه، عنوانی کلی و غیرتاریخی است؛ چنانکه حبسیه‌های کلاسیک و معاصر را در یک تداوم بی‌گسست نشان می‌دهد؛ درحالی‌که حبسیه‌های معاصر از نظر تصاویر بلاغی، استعارات گفتمانی و رتوریک سیاسی و اجتماعی با حبسیه‌های کلاسیک تفاوت ماهوی دارند؛ بنابراین برای دست‌یابی به فهم گفتمانی حبسیه‌ها، به جای توجه به عناصر سبکی بهتر است از تحلیل گفتمان و تبارشناسی بهره برده شود؛ زیرا «تحلیل گفتمان برخلاف سبک به دنبال ترسیم فضای یکپارچه از سیطرهٔ یک اندیشه در یک دوران تاریخی و آشکارسازی سبک و آفرینش‌گری در آن دوران نیست، بلکه علاوه بر پرداختن به قدرت و سلطه به مکانیزم‌های مقاومت و تغییر نیز توجه دارد» (مریدی: ۱۳۹۷: ۲۴)، بنابراین این مقاله با رویکرد تبارشناختی، که تاریخ یک پدیده را غیر تداومی و گسسته ـ پیوسته نشان می‌دهد و از برساخت‌گرایی به جای ذات‌گرایی دفاع می‌کند، می‌کوشد گسست‌های گفتمانی حبسیه‌های کلاسیک و مدرن را با تأکید بر امر خیالی و جماعت‌های تصویر نشان دهد. مفروض اساسی مقاله این است که تفاوت‌های اساسی و ماهیتی حبسیه‌های پیشامدرن و مدرن در این است که از دو «جماعت تصوری» متفاوت برخاسته‌اند. به همین دلیل هم از جهت رتوریک سیاسی ـ اجتماعی و هم از جهت تصویرسازی زیبایی‌شناختی، جهان‌های مختلفی را بازنمایی می‌کنند؛ بنابراین این مقاله می‌کوشد بین بلاغت تصویری و تصویرهای اجتماعی رابطه‌ای بجوید. روش این مقاله توصیفی و تحلیل و کتابخانه‌ای است.

آثار هنری و ادبی بدونِ حوزهٔ عمومی و واقعیت مشترک، نمی‌توانند معنا آفرینی کنند. این آثار هم تحت تأثیر

تخیلات گفتمانی‌اند و هم تخیلات یک گفتمان را می‌سازند. درواقع «جهان اجتماعی بیشتر تخیل می‌شود و از طریق و به‌واسطۀ خیال تولید می‌گردد»(سومیالا، ۱۴۰۰: ۱۷). ما همان‌طور که با اعمال و گفتار خود تصویری از خود برای دیگری می‌سازیم، دیگری هم بر اساس جهان‌های خود تصویری از ما می‌سازد. فهم پدیدارشناسانه دیگری همیشه تحت تأثیر ایدئوئوژی‌ها و گفتمان‌ها است؛ بنابراین فهم ما از جهان دیگری هم به‌ناچار براساس تصویر است و هم تصویر، واقعیت‌های دیگرگونه می‌سازد. روایت ما از دیگری، همیشه گزینشی است؛ این گزینش را چشم‌اندازها، ایدئولوژی‌ها، پارادایم‌ها و گفتمان‌ها شکل می‌دهند.

برای این که گفتمان نظری این مقاله به دست آید، ابتدا باید چند مفهوم نظری، یعنی تصور و خیال، تخیل هنری، ایماژ بلاغی، امر خیالی لکانی و جماعت تصوری آندرسن را مورد واکاوی قرار می‌دهیم تا نشان دهیم که اولاً مسألۀ خیال، تصویر و ایماژ هم امر روان‌شناختی و اجتماعی است و هم امر زیبایی‌شناختی و سپس امر خیالی و مسأله جماعت‌های تصویری را در جهان مسعود سعد و فرخی یزدی بررسی کنیم تا آشکار شود که جهان نشانه‌شناختی شعر مسعود سعد و فرخی یزدی در دو گفتمان تصوری یا جماعت‌های تصوری شکل گرفته است.

۲ـ تصویر و خیال

در لغت‌نامه‌های انگلیسی معادل‌های مختلفی برای (Image) آورده‌اند: مثل بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیأت، شکل، تشبیه، سایه، شمایل و برگردان. در زبان فارسی هم در برابر این واژه، کلمات «خیال» و «ایماژ» را ذکر کرده‌اند. مفهوم تصویر، هم در روان‌شناسی کاربرد دارد، هم در هنر و ادبیات. سارتر در کتاب «روان‌شناسی تخیل» می‌گوید: «تصویر عبارت از نحوۀ خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی است و یا به‌طریق‌اولی، تصویر، طریقۀ خاصی است که شعور انسانی، به‌وسیلۀ آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد»(براهنی، ۱۳۷۱: ۱۴۴). براهنی در تعریف تصویر گفته است: «تصویر حلقۀ زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلۀ کلمات در یک نقطۀ معین. این دو چیز یا چندین چیز ممکن است ظرفیت‌های عاطفی و یا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تعلق دارند که به‌وسیلۀ تصویر به یک جا جمع می‌شوند. قدرت تصویرسازی مهم‌ترین قسمت قدرت تخیل است»(همان). براهنی با این تعریف به تصویر زیباشناختی و شاعرانه هم اشاره می‌کند و می‌گوید: «تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع، و شامل هر نوع تشبیه و هر نوع استعاره، هر نوع سمبول و هر نوع اسطوره می‌شود» (همان: ۱۱۵). محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر» می‌نویسد: «در عام‌ترین مفهوم، «تصویر» بر کل زبان مجازی اطلاق می

شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید؛ اما از دیرباز بلاغیان و منتقدان تعاریف متنوعی از این اصطلاح ارائه کرده‌اند»(فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱).

با توجه به تعاریفی که از تصویر به دست داده شده است، برخی از آن‌ها به تصویر بزرگ و برخی به تصویر کوچک ارجاع می‌دهند. تصویر تجریدی شاعر و هنرمند در واقع ایماژی از ساختار بزرگ‌تر است؛ بنابراین همان‌طور که بین ایدئولوژی و سبک رابطهٔ دقیق وجود دارد، بین تصویر و گفتمان یا به تعبیر آندرسن بین تصویر و «جماعت‌های تصوری» رابطهٔ پیچیده‌ای برقرار است. اگر تصاویر خیالی شاعران را در ساختی کلان بررسی کنیم، به کارکرد اجتماعی تصویر پی می‌بریم.

در امر متخیل سه عنصر با هم ترکیب می‌شود: ذهن، واقعیت و تصویر و البته تخیل همان تصوّر نیست. تخیل عامل تسریع کنندهٔ تصوّر است، درحالی‌که تصوّر نوعی صافی است که تخیل با پیوستن به واقعیت باید از آن بگذرد، بنابراین تصوّر آمیخته با تخیّل، توانایی برای دیدن آن چیزی است که در او است، لیکن به روش تعدیل یافته که محصول نهایی ذهن، ضمن اینکه امکان درک آن فراهم می‌شود، به حیطهٔ معنویت فرابرده می‌شود. تصوّر سازندهٔ چیزهایی است که می‌توانند باشند یا اتفاق بیفتد؛ درحالی‌که تخیّل سازندهٔ چیزهایی است که وجود ندارد و هرگز نبوده‌اند و نخواهند بود (آنتونی سی و انتونیادس، ۱۳۸۶: ۳۲). تصور و خیال هم فردی است و هم جمعی است؛ اما خیال جمعی رابطه جزء و کل با جامعه ندارد. جامعه به تعبیر دورکیم «واقعیتی خودزا» است. به همین دلیل جامعه‌های مختلف در تولید تصورات یگانه نیستند. دورکیم معتقد است:

> «تصوراتی که بیانگر وجود جامعه‌اند نسبت به تصورات فردی دارای محتوای به‌کلی متفاوت‌اند و می‌توان یقین داشت که تصورات برخاسته از جامعه چیزی بر تصوراتی که خاستگاه فردی دارند می افزایند. حتی شیوهٔ تشکیل شدن این دو تصویر به‌گونه‌ای است که در تکمیل تمایز آن‌ها از یکدیگر نقشی دارد. تصورات جمعی فرآوردهٔ همکاری عظیمی هستند که نه‌تنها در مکان بلکه در زمان گسترده است، برای این‌که چنین تصوراتی ساخته شوند انبوهی از اذهان فردی می‌بایست کرد هم آیند، به هم بیامیزند و فکرها و احساسات خود را باهم ترکیب کنند؛ نسل‌اندرنسل از افراد بشر اندوختهٔ تجارب و دانش خود را بر سرمایهٔ تجارب جمعی افزوده و آن را انباشته کرده‌اند»(دورکیم، ۱۳۸۳: ۲۲).

تصورات جمعی مدام در حال تغییر است. گفتمان‌ها و ایدئولوژی نه‌تنها به تصورات جمعی شکل می‌دهند، بلکه تصورات جمعی تازه‌ای را تولید می‌کنند.هیچ گفتمانی نیست که تصورات ویژه خود را نداشته باشد؛ بنابراین

همچنان‌که گفتمان یک عصر عوض می‌شود خیال و تصویر هم تغییر می‌کند؛ به همین دلیل شعر مدرن در آفرینش تخیل شبیه شعر پیشامدرن نیست؛ زیرا ایماژها، استعارات و نمادهای هر عصری وابسته به زندگی آن عصر است. به تعبیر باشلار «خیال تصویری است که زندگی رقم می‌زند»(باشلار، ۱۳۶۲: ۱۸).

۲ ـ ۱ ـ نظریهٔ امر خیالی ژاک لکان

امر خیالی (Imaginairy) از نظر لکان قلمرو «اگو»(ego) یا «من» است که در مرحلهٔ پیشازبانی قرار دارد؛ نوعی ادراک حسی است. لکان بر عکس فروید که اگو را نوعی «خرد یا فهم متعارف» می‌دانست، اگو را بخشِ مستقل از ناخودآگاه نمی‌داند تا نقش میانجی‌گری، بین نهاد (ib) و واقعیت داشته باشد. «اگو با آگاهی پیوند دارد اما همچنین تنش مداومی با خواسته‌های ناخودآگاه و اوامر سوپراگو (superego) دارد؛ بنابراین کارکرد اگو دفاعی است تا بدان جا که بین ناخودآگاه (اید) و مقتضای واقعیت بیرونی (سوپراگو) میانجی‌گری می‌کند»(هومر، ۱۳۸۸: ۳۶). امر خیالی اگرچه پیشازبانی است، اما ساختار و الگویی برای هویت‌بخشی است؛ ازاین‌جهت در تمام مراحل حیات بر گسست‌ها فائق می‌آید؛ چنانکه حفره‌ها و شکاف‌های هویت را یکسان نشان می‌دهد. ظاهراً امر خیالی، فانتاستیک و وهمی است؛ اما نوعی طرح‌واره است. رابطهٔ امر خیالی با زبان، طبیعت و «دیگری» انعکاسی است. «من» در امر خیالی خود را با «دیگری» تعریف می‌کند؛ به تعبیر لکان «هر انسانی در وجودِ دیگری است» (همان: ۴۳) چون این «دیگری» است که مرزهای هویتی او را مشخص می‌کند. لکان رابطهٔ انعکاسی را با «مرحلهٔ آینه‌ای» توضیح می‌دهد. آینه هم استعاره از مادر است و هم استعاره از دیگری؛ زیرا کودک با دیدن تصویر یکپارچه خود، خویشتنش را با دیگری تطبیق می‌دهد. مفهوم امر تصویری یا خیالی که تقریباً در سال ۱۹۳۶ در مقالهٔ لکان آشکار شد، «حاوی دلالت‌های ضمنی‌ای به وهم، افسوس و اغوا بود و به‌طور خاص با رابطهٔ دوتایی میان «من» و تصویر آینه‌ای ارتباط داشت. باوجوداین، ذکر این نکته ضروری است که اگرچه امر تصویری همواره دلالت‌های ضمنی وهم و دام را در خود دارد، اما نمی‌توان آن را ابداً با «امر موهوم» تا آنجا که این واژه به چیزی غیرضروری و کم‌اهمیت دلالت دارد، مترادف دانست» (اونز، ۱۳۸۶: ۱۲۲). لکان امر خیالی یا تصویری را در مقابل دو نظم دیگر یعنی «امر نمادین» و «امر واقع» قرار می‌دهد. نظریهٔ امر خیالی تأثیر بسیاری بر مطالعات فرهنگی، سینمایی و ادبی داشته است. «از چشم‌انداز ادبی، مفهوم لکانی امر خیالی و شکل‌گیری اگو در شرح ساخته‌شدن هویت و سوبژکتیویته در درون متون و نیز روابط شخصیت‌ها به کار رفته است» (هومر، ۱۳۸۸: ۴۷). نظریهٔ امر خیالی لکان نه‌تنها ثابت می‌کند که فهم خویشتن بدون امر خیالی ممکن نیست بلکه نشان می‌دهد که پیوند میان امر خیالی و واقعیت اجتماعی ناگسستنی است؛ زیرا

ارجاع سوژه به جهان واقعی همیشه همراه با امر خیالی. خانم سومیالا در کتاب رسانه و آیین، مرگ، جماعت و زندگی روزمره می‌نویسد: «نظریهٔ روانکاوی ژاک لکان دربارهٔ پویایی‌شناسی بین امر خیالی بین امر خیالی و همانندسازی برآر می‌دهد که چگونه امر خیالی ارتباط ما را با واقعیت شکل می‌دهد»(سومیالا، ۱۴۰۰، ۱۷).

۲ـ۲ـ تصویر، پندار و واقعیت

در هنرهایی چون نقاشی و سینما و حتی عکاسی که تصویر در آن نقش اساسی دارد، مسألهٔ تصویر و واقعیت چالش‌برانگیز است. «ظهور هنر عکاسی، تصویری را به جهان آورد که بارها بیش از نقاشی فیگوراتیو به «سرنمون» یعنی تصویر در آینه نزدیک بود. این بالاترین حد شباهت الگویی برای نقاشی دانسته شد. تصویر، اما واقعیتی تازه است، نه تقلیدی ناب، تصویر، جهانی موازی با جهان واقعی نمی‌آفریند و شفاف و «معصوم» نیست، لحظه‌ای برگزیده از جهان است، محدودیت دارد، دو ساحتی است و ساحت سوم فقط بر اساس پندار و عادت ساخته می شود» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۷)؛ بنابراین امر تصوری همیشه با پندار رابطه دارد و همین پندار است که سبب تحریف واقعیت می‌شود. «تصویر در گوهر خود «از شکل افتادگی» واقعیت است. هر تصویر، بیانی است از شکل‌شکنی.» (همان). تصویرهای شعری یا روایی هم به همین‌گونه واقعیت را تحریف می‌کنند؛ اما این تحریف براساس الگوهایی است که گفتمان‌ها می‌سازند.تصویرهایی که گفتمان‌ها از واقعیت می‌سازند عموماً از رتوریک خاصی پیروی می کنند؛ به‌عنوان‌مثال تصویر حافظ و ناصرخسرو به دو شکل در جهان معاصر بازنمایی شده‌اند. حافظ را شاعری چندصدایی و پلورالیسم می‌فهمند و ناصرخسرو را شاعری خشک و ایدئولوژیک. آنچه ما از حافظ در ذهن داریم، بیشتر برساختهٔ گفتمان‌ها است نه اینکه تصویرهای معاصری که از حافظ ساخته شده، همان حقیقتی است که در حافظ بوده است. در میان شاعران حبسیه‌سرا این تنها مسعود سعد است که به شاعر گفتمان زندان معرفی شده است. به همین دلیل وقتی شاملو و اخوان به زندان افتاده‌اند، نه‌تنها به یاد مسعود سعد افتاده‌اند، بلکه برای اثبات سوژگی سیاسی خود، سازشکاری و پذیرفتن تقدیر محتومی را که مسعود سعد بر آن تأکید داشت، انکار کرده‌اند.

در جهان پیشامدرن نه‌تنها شاعران از بخشندگی، قدرت، رأفت، عظمت، هوش، توانایی، مهربانی پادشاهان می گفتند، بلکه مورخان و افسانه‌سازان برای ساختن تصویری آرمانی از پادشاهان دست به کار می‌شدند. روایت‌ها به‌گونه‌ای در ترسیم شخصیت افسانه‌ای پادشاهان نقش‌آفرینی می‌کردند که مردم تشخیص نمی‌دادند که آنچه می شنوند نه بر اساس آگاهی و شناخت، بلکه برای برساختن تصویری اسطوره‌ای از حاکمان است. اگر در جهان پیشامدرن این کار را شاعران و مورخان و داستان‌پردازان می‌کردند، وظیفهٔ این کار در جهان مدرت، بر دوش رسانه‌ها

گذاشته شد. شعر معاصر هرگز از تخیل‌سازی رسانه‌ها دور نبوده است. آنچه انسان معاصر از شناخت شاعران و هنرمندان در ذهن دارد، بخش عظیم آن برساخته تخیل و پندار رسانه‌ها است به همین دلیل چارلز تیلور از «توهم رسانه‌ها» در برساختن حقیقت می‌گوید (سومیلا، ۱۴۰۰: ۱۷).

۲ـ۳ـ رتوریک و امر خیالی

رتوریک در طول تاریخ معانی مختلفی داشته است. اگر بلاغت و فصاحت در علم معانی و بیان اسلامی- ایرانی محدود در کلمه و جمله است و معمولاً کلام را فارغ از سیاست بررسی می‌کند، رتوریک پیوند اساسی با سیاست و خطابه داشته است. به همین دلیل برابر نهاد «بلاغت» معادل درستی برای رتوریک نیست. تعبیر «مقتضای حال» که معمولاً برای کلام بلیغ آورده می‌شود، تعبیر جامعی است اما مانع نیست. مقتضای حال اگرچه معمولاً به‌مقتضای مخاطب یا مخاطبان برمی‌گردد، اما در درون «مقتضای عصری» می‌گنجد؛ بنابراین همان‌طور که بلاغت تحت تأثیر مقتضای حال مخاطبان است، باید براساس مقتضای احوالات عصری باشد؛ زیرا رابطهٔ پیچیده‌ای بین رتوریک و گفتمان است. گفتمان (Discourse) رشته‌ای از عبارت‌های مرتبط است که موضوعی خاص یا درون‌مایه‌ای مشترک میان کاربران زبان داشته باشد. گفتمان قلمروهای هویت، معنا، بیان، قدرت و دانایی را در جامعه از هم جدا می‌کند، گونه‌ای نظام عبارت‌ها و گزاره‌ها است که از طریق آن جهان، جامعه و خویشتن شناخته می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۴۵) از این نظر گفتمان هم از منش زبانی باورها می‌گوید و هم‌بستگی به تأویل‌ها و فهم‌های عصری دارد؛ بنابراین کلام بلیغ به شکل جاودانه، بلیغ نیست. بلیغ بودن یک گزاره به نظام باورها و گفتمان‌ها وابسته است. این که هر عصری چه تصوری از جهان و معناهای آن دارد، سخن بلیغ تعریف می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال مفهوم فقر که در جهان پیشامدرن بر اساس مفروض‌های آن جامعه منشأ تفکر و خیال و تأویل می‌شد؛ درحالی‌که جوامع سرمایه‌داری تأکید بر مصرف دارند. اگر در جهان پیشامدرن فقر در کنار قناعت تصاویر خیالی خاصی می‌ساخت، در جهان مدرن قناعت در تضاد با مفهوم مصرف است. فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانش می‌گوید: «پرسشی که تحلیل زبان در مورد یک واقعهٔ گفتمانی، حال هر چه باشد، طرح می‌کند، همواره این است: فلان گزاره مطابق چه قواعدی برساخته شده است، و درنتیجه، براساس چه قواعدی سایر گزاره‌های مشابه ممکن است برساخته شوند؟ توصیف رویدادهای گفتمان پرسش کاملاً متفاوتی طرح می‌کند: چه می‌شود فلان گزاره و نه هیچ گزارهٔ دیگری به جای آن پدیدار می‌شود؟»(فوکو، ۱۳۹۲: ۴۳). منظور از رتوریک تنها ارتباط بیانی ـ کلامی به‌منظور تولید جملات یا کلام رسا نیست که به شکل کاربردی در خطابه و ادبیات یا سخنی به کار گرفته می‌شود؛ بلکه منظور از رتوریک هر کلام یا غیرکلامی است که به‌منظور بازنمایی

واقعیت به کار گرفته می‌شود به همین سبب رتوریک یک «کنش ارتباطی» است. به تعبیر کارلین کمپل، «رتوریک کوششی نیت‌مند، طرح‌مدار و خلاقانه است برای کاستن موانعی در وضعیتی معلوم با مخاطبان خاص و موضوع معین تا هدف مشخصی تحقق یابد»(Campbell, 1982: 6).

۲ ـ ۴ ـ تصویر عصری و جماعت‌های تصوری

شعر و هنر در هنگام تولید، رابطهٔ پیچیده، ارگانیک و چند وجهی با جامعه و عصر خود دارد. نوع پیوند شعر با جامعه به مفروضات عصری وابسته است؛ به همین دلیل شعر عصر مشروطه شبیه به شعر عصر پهلوی نیست و حتی شعر فرخی یزدی شبیه به شعر احمد شاملو نیست. ازاین‌جهت فهم «تصویر عصری» بسیار مهم است. منظور از «تصویر عصری» همان تصویری است که باعث می‌شود تعریفی خاص از شعر در جامعه مسلط شود. وقتی شعر هر عصر وابسته به تصویر عصری است، نمی‌تواند همهٔ شعرهای زندان را با عنوان حبسیات در یک گروه قرار دهد. احمد شاملو مثل فرخی یزدی از زندان نمی‌گفت؛ زیرا فرخی یزدی تحت تأثیر تصویری غیر از تصویر شاملو بود. در عصر پهلوی ما با نوعی نماد و سمبل مواجه هستیم. مخاطبان شعر در عصر پهلوی همان مخاطبان عصر مشروطه نیستند. فرخی یزدی تحت تأثیر تصویری است که خاستگاه آن در شعر مشروطه است؛ درحالی‌که تصویر کلانی که بلاغت و زیبایی شناسی شعر شاملو را کنترل می‌کند ریشه در شعر مدرن دارد. این تفاوت را می‌توان همان تفاوت گفتمانی دانست.

بندیکت آندرسن در کتاب «جماعت‌های تصویری» (Imagined Communities) بر مفهوم Imagined تأکید دارد. این مفهوم به‌گونه‌ای ما را با مفهوم گفتمان یا دیسکورس ارجاع می‌دهد؛ زیرا آندرسن از نوعی گسست می‌گوید؛ یعنی هر عصری «خیالی» را رقم می‌زند که زبان با آن خیال یا افسانه ساخته می‌شود. آندرسن معتقد است ناسیونالیسم با یک گسست بنیادین در قرن هجدهم آغاز شد؛ بنابراین نمی‌توان گفتمان ناسیونالیسم را تا دوران پیشامدرن گسترش داد. با توجه به نظریهٔ آندرسن دربارهٔ اجتماعات خیالی، ناسیونالیسم یک گسست معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی بود که بر اثر فروپاشی سه قاعدهٔ بنیادینِ جهان پیشامدرن آشکار شد:

الف) تنزل تدریجی زبان مقدس. ب) فروپاشی قدرت خودمرکز پادشاهی که مشروعیت خود را از تقدیر کیهان شناختی می‌گرفت. ج) اسطوره‌زدایی از نوعی زمان که تمایزی بین جهان‌شناسی و تاریخ قائل نبود (آندرسن، ۱۳۹۳: ۷۹ـ۸۰).

با ارجاع به نظریهٔ آندرسن می‌توان گفت افسانه، خیال یا تصوری که در شعر شاعران مدرن حاکم است، همان تصور، خیال و افسانه‌ای نیست که شاعران پیشامدرن با آن جهانشان را ترسیم می‌کردند. به همین دلیل عناصری در

شعر شاعران پیشامدرن فعال است که در شعر مدرن جزو خرافات است. شاعر مدرن مثل خاقانی و مسعود سعد به گفتمان نجوم و طالع‌بینی ارجاع نمی‌دهد. او تقدیر را جبریتی غیر قابل‌تغییر نمی‌داند، بلکه تقدیر تاریخی خود را با سوژگی رقم می‌زند.

اما نکتهٔ مهمی که با نظریهٔ گفتمان هم‌خوان است این است که ایماژ در شعر می‌تواند بخشی از تصوری باشد که در یک عصر وجود دارد؛ یعنی بین ایماژ به معنی تصویر هنری و شاعرانی و ایماژ به معنی تصوری که مردم یک عصر با آن زندگی می‌کنند، رابطه است؛ بنابراین بین تصور و تصویری که شاعر مدرن از زندان و حبسیه می‌سازد و تصوری که از کل جامعه وجود دارد ارتباط است. به همین دلیل مسعود سعد و خاقانی نمی‌توانستند همان فهمی از آزادی را در شعر خود ترسیم کنند که رابطهٔ دقیقی با دموکراسی و نقد قدرت دارد. شاعر مدرن برای ساختن حبسیه، شکوائیه‌ای نمی‌سازد تا همهٔ گرفتاری‌های جهانش را به تقدیر فرافکنی کند.

۲ـ۵ـ جامعه‌شناسی عواطف و امر خیالی

اگر به استعارات، نمادها و تشبیهات حبسیه‌های پیشامدرن دقت کنیم متوجه می‌شویم نه‌تنها شاعر برخی از نمایش‌های عاطفی را سانسور می‌کند، بلکه حتی به ذهنش هم خطور نمی‌کند تا به زبان آید، این‌که می‌توان در راه آرمانی، واژه‌ها و استعاراتی تولید کرد که به نفع آگاهی سیاسی جمعی باشد، اینکه حاکمیت مشروعیت خود را از مردم نمی‌گیرد، چیزی نبود که به‌سادگی شاعر حبسیه‌سرای پیشامدرن متوجه آن باشد؛ بنابراین تفاوت معرفت‌شناختی شاعر پیشامدرن با شاعران مدرن در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی آن‌ها بود.

اینکه عواطف چه ارتباطی با قدرت و سیاست دارد، نکتهٔ حائز اهمیتی است. اگر حبسیه‌ها را نوعی «نمایش جهت‌دار عواطف» بدانیم که می‌خواهند مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند، باید از مخاطب‌شناسی حبسیه‌ها هم سخن گفت. عواطف بر اساس تصویر عصری و امرخیالی شکل می‌گیرد. همان‌طور که در سنت ادبی امر خیالی بر اساس تصویر و اجتماع است. عواطفی که یک شاعر برمی‌انگیزد، هم گفتمانی است و هم براساس تخیل عصری. زندان در شعر مسعود دارای تخیلی نیست که به مردم، سیاست، استبداد، آزادی، انقلاب، تغییر، مبارزه، مقاومت و شکنجهٔ بدن وصل شود؛ اما در شعر فرخی یزدی این نوع مفصل‌بندی منشأ در تخیل اجتماعی و سیاسی دارد. قدرت حاکمه همیشه به این امر توجه داشته که شاعران چه عواطفی را انتشار می‌دهند؟ چراکه نسبت دقیقی بین نوع و جنس عواطف و آگاهی طبقاتی و ایدئولوژیک وجود داشته است؛ بنابراین سؤال مهمی که طرح می‌شود این است که آیا حبسیه‌های پیشامدرن منجر به شورش و آگاهی سیاسی می‌شد یا حبسیه‌های مدرن؟ حبسیه‌ها اگرچه نوعی عمل

سیاسی هستند اما این عمل زمانی منجر به آگاهی می‌شد که شاعر بر کنش سیاسی خود آگاه بود و سوژگی خود را به‌عنوان شاعری تأثیرگذار بر آگاهی جمعی آگاهی داشت. جهت‌گیری عواطف همیشه براساس امر خیالی و عصری است.

عواطف به‌صورت اول‌شخص ظاهر می‌شوند و در میان معناها و رویکردها قرار می‌گیرند شیوهٔ ابراز آن هم فیزیکی است (Henry, 1936: 13) ظهور عواطف، اجتماعی است و مطابق با شرایط اخلاقی و ویژگی‌های فردی. عواطف ارادی و آگاهانه نیستند چراکه به‌گونه‌ای مناسکی و سازمان‌یافته عمل می‌کنند. نشانه‌هایی هستند که برای دیگران معنادار است. عواطف هم کلمات خاصی دارند و هم گفتمانی ویژه و همیشه هم معطوف به ارتباط اجتماعی‌اند.

عواطف به شکل بیناذهنی عمل می‌کنند به این معنی که اعضای یک جامعه عواطف را به‌عنوان نشانه، معنا، ارزش و زبان تأویل می‌کنند؛ بنابراین عواطف همیشه در درون یک مجموعهٔ فرهنگی تفسیر می‌شود. «هر حالت عاطفی در مجموعه‌ای از معانی و نشانه‌ها جا می‌گیرد که بدون در نظر گرفتن آن‌ها امکان فهم عواطف میسر نخواهد شد. یک فرهنگ عاطفی با تار و پود محکم شکل می‌گیرد که عواطف درون مجموعه آن قرار دارد. صحبت کردن از عواطف به‌صورت مطلق، برای مثال از خشم، عشق شرم و... شکلی کم‌وبیش قوم‌مدارانه دارد که معنایی مشترک و جمع در هر فرهنگ در خود می‌گیرد» (میرزایی، ۱۳۹۸: ۵۳)

۳ـ ادبیّت متن و جماعت‌های تصوری

تا اینجا مقاله سعی کردیم تا مفاهیم نظری را با اشاره به اندیشه‌های کلی شعر مسعود سعد و فرخی یزدی پیش ببریم؛ اکنون در بخش پایانی مقاله با ارجاع به دو حبسیه معروف از مسعود سعد و فرخی یزدی تلاش می‌کنیم این بحث را عینی‌تر و دقیق‌تر نشان دهیم، تا آشکار شود چه پیوندی بین ادبیّت جهان متن و جماعت‌های تصوری وجود دارد ابتدا قصیده مسعود سعد می‌آید و سپس غزل- حبسیهٔ فرخی یزدی.

۳ـ ۱ـ جماعت‌های تصوری پیشامدرن

چون نای بینوایم از این نای بینوا　　شادی ندید هیچ‌کس از نای بینوا
با کوه گویم آنچه از او پر شود دلم　　زیرا جواب گفتهٔ من نیست جز صدا
شد دیده تیره و نخورم غم ز بهر آنک　　روزم همه شب است و صباحم همه مسا
انده چرا برم چو تحمل ببایدم　　روی از که بایدم که کسی نیست آشنا

هر روز بامداد بر این کوهسار تند / ابری بسان طور زیارت کند مرا
برقی چو دست موسی عمران به فعل و نور / آرد همی پدید ز جیب هوا ضیا
گشت اژدهای جان من این اژدهای چرخ / ور چه صلاح رهبر من بود چون عصا
بر من نهاد روی و فرو برد سر بسر / نیرنگ و سحر خاطر و طبعم چو اژدها
در این حصار خفتن من هست بر حصیر / چون بر حصیر گویم خود هست بر حصا
چون باز و چرغ، چرخ همی داردم به بند / گر در حذر غرابم و در رهبری قطا
بنگر چه سودمند شکارم که هیچ وقت / از چنگ روزگار نیارم شدن رها
زین سمج‌تنگ، چشمم چون چشم‌اکمه است / زین بام پست پشتم چون پشت پارسا
ساقط شدست قوت من پاک اگر نه من / بر رفتمی ز روزن این سمج با هبا
با غم رفیق طبعم از آن سان گرفت انس / کز در چو غم درآید گویدش مرحبا
چندان کز این دو دیده من رفت روز و شب / هرگز نرفت خون شهیدان کربلا
با روزگار قمر همی بازم‌ای شگفت / نایدش شرم هیچ که چندین کند دغا
گر بر سرم بگردد چون آسیا فلک / از جای خود نجنبم چون قطب آسیا
آن گوهری حسامم در دست روزگار / کاخر برونم آرد یک روز در وغا
در صد مصاف و معرکه گر کند گشته‌ام / روزی به یک صقال بجای آید این مضا
ای طالع نگون من‌ای کژ رو حرون / ای نحس بی‌سعادت وای خوف بی‌رجا

(مسعود سعد، ١٣٦٤: ٢٣ ـ ٢٢)

مفصل‌بندی استعارات و مفاهیم این شعر همان مفصل‌بندی جهانی است که مسعود در آن زندگی کرده است. این استعارات در واقع از امر تصویری جهان پیشامدرن می‌گوید. رتوریک این شعر برآمده از کیهان‌شناسی جهان قرن پنجم و ششم است؛ بنابراین اگر صور خیال و صناعات ادبی این شعر به شکل مکانیکی و بیرون از تصویر بزرگ عصری ارزیابی شود جهان پنهان و رازناکش فهمیده نمی‌شود. به همین دلیل وقتی شعر مسعود برای مخاطب جهان مدرن بازنمایی می‌شود، نمی‌تواند بر اساس همان امر خیالی‌ای دریافت کند که در عصر مسعود متجلی شده است؛ بنابراین دو نوع جماعت تصوری باهم برخورد می‌کنند. استعارات مسعود در واقع مفاهیم کیهان‌شناختی عصری است که واقعیت را به شکلی کاملاً اسطوره‌ای می‌بینند. تلمیحات شعر کلاسیک عموماً از متافیزیک زمان قدسی می‌گویند. در این شعر توجه به تلمیحاتی چون طور سینا، موسی، شهدای کربلا و ارتباطی برون‌متنی و درون‌متنی آن نشان می دهد که این شعر فاقد شهود سیاسی است. مخاطب اصلی مسعود، برعکس شعر معاصر، نه‌تنها مردم نیستند، بلکه

هیچ اعتراضی در این شعر به حاکم برنمی‌گردد، جز اعتراض به تقدیر. این تلقی از «من» در برابر «من بزرگ» یا حاکم، سوژگی شاعر را از بین برده است؛ بنابراین مفهوم آزاد شدن و رهایی از زندان در این شعر نه به آزادی ربط پیدا می‌کند و نه به قانون و عدالت و دادگری.

در این شعر مسعود سعد شرح وضعیت منِ گرفتار در تنگنای زندان و شکوائیه او برای نجات خود بسیار برجسته است. او حتی صنایع ادبی را به خدمت می‌گیرد تا احساسات مخاطب را تحریک کند. «زندان نای»، نی بینواست؛ چون مسعود همچون نی بی‌نوا است. شکوائیه او را کسی نمی‌شنود؛ زیرا کسی به پرسش‌های او پاسخ نمی‌دهد. کلماتی مثل غم و اندوه، او را به منِ گرفتار برمی‌گرداند. اگر ترکیبات و استعارات این قصیده را براساس جامعه‌شناسی عواطف تحلیل کنیم، به عناصری دست می‌یابیم که فرد را در جامعهٔ پیشامدرن بازنمایی می‌کند. در این شعر، مسعود سعد به‌تنهایی فریاد می‌زند و از تنهایی خود می‌گوید. به همین دلیل ابهامی که در کلمهٔ «نای» پنهان است، ارزش عاطفی فوق‌العاده‌ای دارد. نای بینوا هم جناس تام است هم بی‌نوا و بینواست و این بی‌نوایی در واقع از نوعی تنهایی‌ای می‌گوید که از جمع دور افتاده است. شاعر خود را چون نایی می‌داند که در «زندان نای» گرفتار است؛ همچنین از «حلق» او جز تنهایی و فریاد بی‌پاسخ بیرون نمی‌آید. این تصویر شاعر را به یاد کوه می‌اندازد. او در قلعه‌ای کوهستانی زندانی شده است بنابراین تناسب‌هایی که بین کوه و زندان نای و پژواک صدا وجود دارد، تنهایی شاعر را به شکل مضاعفی تفسیر می‌کند تا امر خیالی خاصی ساخته شود. توصیف‌هایی این شعر در واقع توصیف‌های استعاری عصری است که زندان را نه جهانی در درون سرزمین خود، بلکه در جهانی بیرون از دنیا بازنمایی می‌کند.

گفتگو و مونولوگ شاعر در این شعر نشان می‌دهد که او نمی‌خواهد شعرش به‌مثابه آگاهی سیاسی فهمیده شود؛ به همین دلیل زرین‌کوب حبسیهٔ مسعود سعد را مرثیه می‌داند. او هم به خودش آرامش می‌دهد هم بی‌تابی‌اش را توصیف می‌کند. هم می‌گوید باید تحمل کنم، هم می‌گوید: هرروز بامداد بر این کوهسار تند ابری بسان طور مرا زیارت می‌کند. او موسی‌ای است که تنهایی، او را برانگیخته است. او نمی‌تواند مثل شاعران مدرن نقش پیامبرانه داشته باشد. آنچه در این شعر جالب است به کارگیری تلمیحات فرامتنی برای توصیف تنهایی و رنجی است که شاعر به‌تنهایی تحمل می‌کند؛ به همین دلیل می‌توان گفت استعارات و تلمیحات شعر مسعود در خدمت بازنمایی وجودی است که به دست دیگری اسیر شده است. توجه مسعود سعد به داستان حضرت موسی بسیار جالب است. او ید بیضا را می‌بیند اما برایش بی‌فایده است. به همین دلیل به چنین نتیجه‌ای می‌رسد که «اژدهای چرخ اژدهای جان من است و ید بیضای هم صلاح من» اگر ید بیضا و عصای موسی در شعر مولانا منجر به انواع تفسیرهای عرفانی می‌شود، در

شعر مسعود بیشتر در خدمت بث‌الشکوی است. ازاین‌جهت در این شعر ضمیر «من» بسیار تکرار می‌شود. این ضمیر بر عکس آن ضمیری است که شاعر مدرن می‌گوید: «من درد مشترکم مرا فریاد کن». مسعود نمی‌تواند «من» را به هیأت «ما» درآورد؛ چون در جماعتی زندگی می‌کند که چنین تصوری ندارد؛ و دقیقاً به همین دلیل او در بیرون شهر در قلعه‌ای اسیر است. درحالی‌که زندان در جهان مدرن انسان‌ساخت است و به درون «پولیس» یا شهر می‌آید. در واقع قلعه در حبسیه‌های مسعود جداافتادگی را بازنمایی می‌کند. به همین دلیل شاعر نمی‌تواند قدرت سیاسی را نقد کند؛ بنابراین همان‌طور که زندان مکانیت خود را در جهان مدرن بازسازی می‌کند، شاعر هم می‌تواند من خود را به هیأت ما ببیند؛ درحالی‌که مسعود نمی‌داند شکار کدام سیاست است. او خود را بهترین و سودمندترین شکار روزگار می‌داند. «پشت پارسا»، نماد ناتوانی است، غم به او مرحبا می‌گوید. او در برابر آسیای چرخ چون سنگ زیرین آسیا است. ساخت این شعر پر از تداعی‌های روایی است. می‌گوید اژدهای چرخ نیرنگ و سحر را در جان من می‌ریزد. در این شعر شاعر گاهی از محیط خود می‌گوید و گاهی از درون خود. گاهی از زندان نای می‌گوید و زمانی از نای درون خود. بازی مسعود سعد در این قصیده با کلمات اصلاً یک بازی ادیبانه نیست؛ این یک بازی وجودشناختی است. این است که وقتی از حصار به حصیر می‌رسد در بند بودن خود را زیبایی‌شناسانه می‌کند. او مدام به یاد چرخ می‌افتد و جالب است که از چرخ به یاد چرغ و باز می‌افتد؛ بنابراین ساخت تصویرسازی تخیل مسعود دقیقاً از مکان‌مندی و بدن‌مندی تصاویر می‌گوید. بازی او با چرخ و چرغ سبب می‌شود که این بیت فوق‌العاده را خلق کند: «بنگر چه سودمند شکارم که هیچ‌وقت/ از چنگ روزگار نیارم شدن رها» مسعود مدام به استعاره زندان و مکانیت آن برمی‌گردد: «زین سمج تنگ چشمم چو چشم اکمه است/ زین بام پست پشتم چون پشت پارسا.» او خود را چون پیرمردی توصیف می‌کند که رمقی برایش باقی نمانده وگرنه می‌توانست با هبا از این روزن بگریزد در حبسیه‌های مسعود بازنمایی تنهایی و غم کاملاً فردی است. او مدام به نجات خود فکر می‌کند و کاری به ساختار قدرت که در واقع عامل اصلی به بند کشیدن اوست، ندارد. این بی‌خبری در واقع همان وجه تمایز سوژه‌ای است که تنها در روزگار غلبهٔ «گفتمان آزادی» ممکن می‌شود. او چگونه به یاد امام حسین و شهیدان کربلا می‌افتد؟ این تداعی برای انسان سیاسی بسیار طنزناک است. امام حسین (ع) سمبل مبارزه در برابر ظلم است، اما مسعود سعد نمی‌تواند این استعاره را فعال کند؛ درحالی‌که در شعر فرخی دقیقاً با همین استعاره با مفهوم انقلاب ربط پیدا می‌کند؛ مسعود سعد فقط می‌تواند خاطرهٔ کربلا را به چشم خود وصل کند و بگوید: «چندان کز دو دیده من رفت روز و شب/ هرگز نرفت خون شهیدان کربلا» مسعود خود را به قطب آسیا تشبیه می‌کند تا تاب‌آوری خود را نشان دهد. در این تصویر باز برعکس

شعر فرخی یزدی بحثی درباره مقاومت سیاسی نیست؛ همهٔ مشکلات به چرخ روزگار می‌رسد. مسعود به استعاره‌های جنگ توجه می‌کند اما آن‌ها را به شکلی کاملاً سلبی به کار می‌گیرد. به همین دلیل عامل گرفتار شدن خود را به تقدیر حواله می‌دهد. فلسفهٔ تاریخ در نزد مسعود براساس طالع و تقدیر تعریف می‌شود. در شعر او زیبایی‌شناسی نفی و سلبیت، از سلب آزادی می‌گوید. ذهن مسعود سعد اگرچه انواع تداعی‌ها را دارد اما این تداعی‌ها به اعتراض سیاسی و به پرسش گرفتن عدالت سیاسی منجر نمی‌شود. مشکل حبس بدن اوست که منجر به اسارت روح شده است؛ به همین دلیل شبکهٔ استعارات شعر او پرسش‌های سیاسی را دامن نمی‌زند؛ اما در شعر سیاسی معاصر جرم سیاسی با همهٔ جرم‌ها متفاوت است. مسعود هم می‌گوید مجرم نیست اما نه جرم سیاسی را تبیین می‌کند و نه علیه قدرت استعارات شعر خود را بسیج می‌کند؛ اما شاعر مدرن می‌داند جرم سیاسی چیست بنابراین نه مثل مسعود گناه تاریخ را به گردن چرخ می‌اندازد و نه می‌گوید صدای او بی‌تأثیر است. این است که مثل یک نظریه‌پرداز سیاسی می‌خواهد به شکل حقوقی هم جرم خود را به شکل سیاسی تبیین کند و هم خود را از مجرمان اجتماعی تفکیک کند.

۳ ـ ۲ ـ جماعت‌های تصوری مدرن

اکنون به حبسیهٔ فرخی یزدی بنگریم که به‌گونه‌ای بازنمایی دیگرگونه «نای بینوای» مسعود سعد است. این که خیال او به کدام جماعت تصوری تعلق دارد و حقیقت او با ارجاع به کدام خیال ساخته می‌شود؟ چگونه مفاهیم را مفصل‌بندی می‌کند؟ چگونه امر خیالی و صور بنیادین جهان مدرن را چون روحی وارد شعر خود می‌کند تا بیناذهنیت اجتماعی تکرار شود. شعر فرخی یزدی از سوژه‌ای می‌گوید که تعریف دیگری از شعر و نقش شاعر دارد. او چون مسعود سعد در جستجوی راهی نیست تا دل حاکم را نرم کند تا شاید بلاغت شعرش بتواند او را از زندان آزاد سازد. این تصور و خیال رهایی‌بخش چگونه ساخته شده است؟ خیال شعر فرخی متکی به یک خیال بزرگ‌تر است که در جامعه ساخته شده بود یا در حال ساخته شدن است. اگر این خیال اجتماعی وجود نداشت، فرخی یزدی نه می‌توانست از استبداد بگوید نه از ملت. مفهوم «ملت» برساختهٔ جماعت‌های تصوری عصر مسعود سعد نیست. ممکن است مسعود به «امت» و «خلیفه» فکر کند، اما هرگز نمی‌توانست از ملت و ملیت ایران بگوید. چه گفتمانی به فرخی اجازه می‌دهد که این‌گونه درشت و سخت با حاکم سخن بگوید؟ این استعارات از دل همان گفتمان آمده‌اند:

نای آزادی کند چون نی نوای انقلاب — باز خون سازد جهان از نینوای انقلاب
انقلاب ما چو شد از دست ناپاکان شهید — نیست غیر از خون پاکان خون‌بهای انقلاب
اندرین طوفان خدا داند که کی غالب شود — ناخدای ارتجاعی یا خدای انقلاب

تا تو را در راه آزادی تن صد چاک نیست — نیستی در پیش یاران پیشوای انقلاب
با خط برجسته در عالم علم گردد بنام — آنکه بگذارد به دوش خود لوای انقلاب
گر دهد دستم ز دست این گروه خود پرست — با فدا کاری گذارم سر به پای انقلاب
دل چه می‌خواهم نباشددرحدیث عشق دوست — جان چه کار آید نگردد گر فدای انقلاب

(فرخی یزدی، ۱۳٦۰: ٥٤)

فرخی هم در شعر خود از «نای» و نوا می‌گوید؛ اما مثل مسعود سعد نمی‌گوید «چون نای بی‌نوایم من اندر حصار نای» بلکه نای را به نوای انقلاب ربط می‌دهد؛ بنابراین تصویری کلانی را که عصر فرخی یزدی را از عصر مسعود جدا می‌کند، نه‌تنها استعارات و تشبیهات متفاوت می‌آفریند؛ بلکه از حقیقت دیگری می‌گوید که فوکو از آن به «اپیستمه» یاد می‌کند. صورت‌های دانایی عصر فرخی همان صورت‌های دانایی عصر مسعود سعد نیست. مسعود سعد به دلیل خفقان نبود که نمی‌توانست مشروعیت حاکم را به زیر سؤال برد؛ بلکه چنین تصویر و گفتمانی وجود نداشت تا رژیم دیگری از حقیقت ظاهر شود. به همین دلیل مفاهیمی چون انقلاب، پیشوا، آزادی، ارتجاع، شهید به معنی سیاسی خود، نمی‌توانست در جهان پیشامدرن طرح شود. اگرچه فرخی یزدی در شعر خود همان‌طور تصویرهایی نمی‌آفریند که شاملو و اخوان می‌آفرینند. چون شعر این دو شاعر در خلق تصاویر و استعارات شعری با شعر فرخی متفاوت است. بااین‌همه شعر فرخی یزدی از همان گفتمانی پیروی می‌کند که در شعر شاملو و اخوان هم جاری است. حبسیهٔ پیشامدرن اگرچه به‌ظاهر اعتراض را در زبان جا داده اما شعر اعتراضی نیست. حبسیهٔ پیشامدرن ساخت و طرح‌واره‌های اندیشگانی خود را از شعر مدحی می‌گیرد در این نوع حبسیه‌ها برای شاعر مسجل است که در سایهٔ «ظل‌الله» شعر می‌گوید. او سوژه نیست تا قصد تغییر داشته باشد؛ زیرا به جای او تاریخ و حاکمان سوژگی دارند. ازاین‌جهت هر تصویر و ایماژها و استعارهٔ او از تصویری می‌گوید که جامعهٔ پیشامدرن به آن ایمان دارد.

نام فرخی یزدی در ایران معاصر یادآوری آزادی، زندان، شکنجه، مقاومت و انقلاب است. او به شاعر «لب دوخته» معروف است. مردی که به شکلی حماسی زندان و آزادی را با «انسان منتشر» ترکیب کرد. به همین دلیل نام روزنامهٔ خود را «طوفان» نهاد تا مفهوم دیگرگونه‌ای از برساخت حقیقت معاصر باشد. مقالات انتقادی می‌نوشت شعرهای آتشین می‌سرود و دیوارهای زندان را دفتر شعر کرده بود. مسعود سعد هم در زندان به شکلی شکنجه شد اما شکنجه او برای صدا و آزادیِ بیان نبود، بلکه برعکس شعر را واسطه قرار می‌داد تا از زندان رهایی یابد. فرخی برعکس مسعود سعد رفتار می‌کرد او به خاطر شعرهای معطوف به آزادی، انقلاب و ستیز با استبداد، شکنجه می‌شد.

باژ دوبوآ محقق در کتاب «حقیقت و شکنجه» نشان داده است که برداشت از حقیقت (همچون امری پنهان که

باید در پی کاوش‌های طولانی به دست آید) در فرهنگ فلسفی غرب با شکنجه درآمیخته است. او با بررسی متون کهن یونانی نشان می‌دهد که فرض بر این بود که حقیقت چیزی نهفته در تن است (احمدی ۱۳۸۸: ۶۶). فرخی شکنجه را تحمل می‌کرد تا از آزادی بگوید. عصر او ماهیتاً با عصر مسعود سعد و خاقانی تفاوت داشت. عصری که درک دیگری از فرد و سوژه شکل گرفته بود به همین دلیل توصیف زندان در شعر فرخی یزدی دیگرگونه است. فرخی بدن را به همان شکل نمی‌فهمید که مسعود سعد می‌فهمید. او از نسل شاعرانی بود که از گفتمان مشروطه پیروی می‌کرد. فرخی یزدی سوژه‌ای بود که بر بدن خود حاکمیت داشت او نه‌تنها شعر را بدنی دیگرگونه می‌یافت، بلکه با تحمل شکنجه برای نقد استبداد به بدن سیاسی دست یافت. ازاین‌جهت شاعر لب‌دوخته عالی‌ترین استعاره برای بازنمایی بدن سیاسی بود.

میشل فوکو اصطلاح غریبی دارد (Gouvernementalite) که مترجمان ایرانی آن را به «حکومتیّت» ترجمه کرده‌اند. منظور فوکو از حکومتیت «به معنای تماس میان تکنولوژی‌های سلطه بر دیگران و سلطه بر خویشتن است». حکومتیّت رابطهٔ میان دو دسته از فنون و شگردهاست: نخست، آن‌ها که به حکومت همچون قدرت اداره کننده و نظم‌آورندهٔ دیگران مرتبط می‌شوند، و دوم آن‌ها که به «سوژه شدن» مربوط می‌شوند. در مورد دوم، وجود جزء حکومت در اصطلاح حکومتیت نشان می‌دهد که فرد برخورد حاکم می‌شود، یعنی خود را اداره می‌کند. حکومتیت ادارهٔ اداره کردن، راهبری راهبری است (احمدی، ۱۳۷۷: ۷۰ - ۷۱). ازاین‌جهت شعر فرخی نوعی حکومتیّت است زیر ناظر به ادارهٔ خود و حکومت است. در عصر مسعود سعد هرگز این تصور وجود نداشت که یک شاعر می‌تواند مشروعیت شاه را به زیر سؤال ببرد. به همین دلیل شعر مسعود اگرچه حسب‌حال است؛ اما حسب‌حال یک ملت نیست. شعر فرخی یزدی معطوف به تغییر جامعه است او شاعر تقدیر نیست بلکه به سوژگی خود باور دارد. ازاین‌جهت شعر روزنامه‌ای فرخی یزدی اگرچه زیبایی‌شناسی شعر مدرن را ندارد؛ اما به‌شدت خود را از شعر پیشامدرن دور می‌کند. شعر روزنامه‌ای او از «انسان منتشر» می‌گوید از این نظر شعرش شعر بیداری است. نوعی قطعنامهٔ سیاسی علیه استبداد است. گفتمان زندان در شعر فرخی یزدی نمی‌تواند ادامهٔ حبسیه‌سرایی پیشامدرن باشد. در واقع این گسست ما را با مفاهیم، تصاویر و واژه‌هایی روبرو می‌کند که نسبتی با سنت ادبی گذشتهٔ ایران ندارد. شعر فرخی یزدی شعر سیاسی ایران را به‌گونه‌ای به شعر مقاومت تبدیل می‌کند؛ بنابراین گفتمان زندان در شعر فرخی یزدی همان گفتمان آزادی است. بی‌تردید شعر مسعود سعد هنری‌تر از شعر فرخی یزدی است؛ اما فرخی یزدی تعریف دیگری از شعر و سوژگی شاعر دارد او می‌گوید:

فرخـی ز جـان و دل مـی‌کنـد در ایـن محفـل   دل نثـــار اســـتقلال، جـــان فـــدای آزادی
(همان: ۱۳۹)

زمانی که مسعود سعد به آن فکر می‌کند، یک زمان قدسیِ هم‌زمانی است؛ زیرا «جهان قرون‌وسطایی به‌هیچ‌وجه نمی‌توانست تاریخ را به‌مثابهٔ زنجیره‌ای از علت و معلول، یا گسست رادیکال بین گذشته و حال ببیند»(آندرسن، ۱۳۹۳: ۶۰)؛ زیرا «مردان سدهٔ میانه خودشان را در مکاشفه و مراقبه ذهنی می‌سپردند، هیچ‌چیز بیش از چشم‌انداز آینده طولانی و بلند برای نوع بشری پرشور و جوان، از تفکرشان دور نبود» (همان).

۴. نتیجه‌گیری

سنت ادبی پر از تصویرهای خیالی است؛ استعارات و تشبیهاتی که به‌مثابهٔ میراث، نسل به نسل منشأ خیال شاعرانه و تصویرهای زندگی شده است. جهان تصویر اگرچه پندارین است، اما حقیقت‌های دیگرگونه می‌سازد. گفتمان‌ها بر اساس ایدئولوژی‌ها شکل می‌گیرند و ایدئولوژی‌ها تصویر و امر خیالی را نقش می‌زنند. هر عصر تحت تأثیر تصویرهای بزرگ است؛ بنابراین رتوریک سیاسی از رتوریک ادبی می‌گوید و تصویرهای بلاغی از جماعت‌های تصوری. اینکه چه چیز، به چه چیزی تشبیه می‌شود، اینکه چه کلمات و مفاهیمی مشبه یا مشبه‌به هستند، تنها به علم بیان و معانی محدود نمی‌شود. کلیدواژه‌های سبک‌های دوره‌ای، هم منشأ خیال‌سازی است و هم نمایانگر جهت‌گیری‌های طبقاتی، اجتماعی و سیاسی است که در دل سنت ادبی پنهان است. اگر مسعود سعد به خیل ستارگان نگاه می‌کند تا برای نجات او کاری بکنند، فرخی یزدی به انبوهی خلق می‌نگرد. مارکسیسم در فرخی منشأ خیال است. او به کلام گفتمان‌ساز مارکس فکر می‌کرد که کار «اصلی فلسفه تغییر جهان است نه توصیف جهان». به همین دلیل شعر را ابزار سیاسی تغییر جهان می‌دانست. مسعود سعد هرگز نمی‌توانست به آسمان بنگرد و از فلک و انجم و طالع نحس بگوید بی‌آنکه خیال مشترکی بین او و مخاطبانش برقرار نباشد. اینکه فرخی یزدی از آزادی، انقلاب، ظلم، مردم، استبداد و... می‌گوید، باید تخیلی این مفاهیم را به هم مربوط کند. مفصل‌بندی تخیل هر عصری از مفصل‌بندی گفتمان‌ها می‌آید. تخیل مسعود سعد مشیت‌مدار و عمودی است؛ اما تخیل فرخی یزدی افقی و در سطح زمین است. فرخی دنبال تغییر به‌وسیله مردم است و مسعود سعد طالع و شانس را در آسمان جستجو می‌کند؛ به همین دلیل می توان گفت تخیل مسعود سعد متافیزیکی و تخیل فرخی یزدی سکولار است. مسعود سعد با مفاهیمی شعر می‌گوید که مفاهیم بنیادین جهان پیشامدرن است. استعارات مسعود همان مفاهیمی است که از روابط انسان پیشامدرن از فلسفه خلقت می‌گوید. او نه می‌تواند چیزی را تغییر دهد و نه به آن آگاهی سیاسی ویژه رسیده است؛ زیرا مفاهیم

منتشر در جهان مسعود سعد به کتاب مقدس برمی‌گردد اما مفاهیم جهان فرخی یزدی از دل روزنامه‌ها یا کتاب‌های روز می‌آید؛ همان کتاب‌هایی که تأکید به‌تنهایی و فردگرایی انسان دارند.

کتابنامه

آندرسن، بندیکت. (۱۳۹۳). جماعت‌های تصوری. ترجمهٔ محمد محمدی. چ اول. تهران: رخداد نو.

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). از نشانه‌های تصویری تا متن. چ یازدهم. تهران: مرکز.

ــــــــــ . (۱۳۷۷). معمّای مدرنیته. تهران: نشر مرکز.

ــــــــــ . (۱۳۸۹). موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم. چ اول. تهران: مرکز.

آنتونی و انتونیادس. (۱۳۸۶). بوطیقای معماری. آفرینش در معماری. ج ۱. ترجمهٔ احمد رضا آی. تهران: سروش

اونز، دیلن. (۱۳۸۶). فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی. تهران: گام نو.

باشلار، گاستون. (۱۳۶۲). روانکاوی آتش. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱) طلا در مس (در شعر و شاعری). جلد اول. چ اول. تهران: ناشر مؤلف.

دورکیم، امیل. (۱۳۸۳). صور بنیانی حیات دینی. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: مرکز.

رفیعی مقدم، هما، رحمان مشتاق‌مهر. (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان انتقادی زندان در دو زیست‌جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حبسیه‌های مسعود سعد، فرخی و محمدتقی بهار». کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی. دورهٔ ۱۹. شمارهٔ ۳۸. صص ۱۶۰-۱۲۹.

رضایی فومنی، مهیلا و ضیایی، حسام و یزدان‌پناه، مهرعلی. (۱۴۰۰). «ظهور سوژهٔ سیاسی و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو». مجلهٔ نقد و نظریهٔ ادبی. سال ششم. ش ۱۲. صص ۱۶۶ ـ ۱۴۳.

سومیالا، یوهان. (۱۴۰۰). رسانه و آیین، مرگ، جماعت و زندگی روزمره. ترجمهٔ نسیم خواجه‌زاده. تهران: ثالث.

فتوحی محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

فرخی یزدی، میرزا محمد. (۱۳۶۰) دیوان اشعار. به کوشش حسین مکی. تهران: جاودان.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران. تهران: دانشگاه هنر.

مسعود سعد. (۱۳۶۴). دیوان. تصحیح مهدی نوریان. اصفهان: کمال.

میرزایی، حسین. (۱۳۹۸). انسان‌شناسی فرهنگی عواطف: عشق و خشم تا ترس و شرم. در کتاب عواطف در جامعه و فرهنگ ایرانی. گردآورنده و ویراستار علمی محمدسعید ذکایی. چ اول. تهران: انتشارات آگاه.

هومر، شون. (۱۳۸۸). ژاک لاکان. ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهائی. تهران: ققنوس.

Campbell, K. K., & Huxman, S. S. (1982). *The rhetorical act*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company

Henry,J. (1936) The Linguistic Expression of Emotion. American anthropologist.

No.38.

Murfin, Ross and Ray, Supryia (1997) The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Boston: Bedford Bookss.